

シンポジウム「近藤竜男と1950年代のアートシーン」

日時：2013年2月9日（土）15:00-17:00

会場：スタンダード会議室 京橋店 6F・C 会議室

パネリスト：河口 龍夫、野田 吉郎

司会進行： 辺見 海

< 辺見 >

今日の話としまして、まず当時、川端実という近藤竜男氏が師事されていた画家からの影響が非常に強かったという事です。東京大学の野田吉郎さんに当時の作品の二人の作品の関連性について画像を示し解説していただきます。

その後に50年代という美術を振り返る枠組みについて、どのように考えるかということで河口龍夫先生に作家としての立場から、その視点についてお話を頂き、その当時の作品をスライドで映しながら、フリートークという形で進行させていただければと思います。

まず最初に、少しその近藤竜男氏のドローイングについて、簡単に補足させて頂ければと思います。今回ギャラリー東京ユマニテで展示されているドローイングは、総体300点残されていたものの、46点です。その300点は、永福町のアトリエにダンボールに入ってひとまとまりで残っていたものです。

御本人も26歳くらいまでに描かれているものですので、忘れていらっしゃることも、当然だと思います。御本人の意識の中からかどこかから忘却というか宙に浮いたような形になっていたものを、2012年に発見をされてこのような形で展示されることとなりました。

今回、「カマキリ」というタブローが展示されています。その作品との関連について書かせて頂いたんですけど（シンポジウム資料集12頁）、非常にその1点1点が丁寧に描き込まれておりまして、ポップ・ステップ・ジャンプという形ではないんですけども、ゆっくりとドローイングしていった、イメージを大切にその細部まで、制作している風景の写真が残されています。イーゼルにこう貼って・・・タブロー作品の下に貼って、完成するまで参照していたような、そういうお写真があるので、そういう形でそのドローイングを使っていたのではないかという事が推測できるので、ちょっとそれは御本人にちゃんと話を伺いたいと思う、そういうドローイングです。そこから見えてくるものというのは、当時のドローイング作品とタブローを考える上では非常に重要な資料になるという作品だと思います。

まず野田さんに、当時近藤竜男氏が、最も影響を受けていたと考える川端実さんとの関係についてお話を伺いたいと思います。野田吉郎さんは、東京大学で「戦後の日本の美術批評」を専門に勉強されています。

それでは よろしくお願ひします。

< 野田 >

よろしくお願ひします。

この配布資料の7ページ以降は、司会の辺見さんがまとめてくださったもので、とても解りやすく、今日の「近藤竜男と1950年代のアートシーン」という話の要点は、言ってみればここに集約されているのではないかと思うわけですが、まあそこからちょっと溢れているような部分から始められたらいいなと思っています。

近藤さんは1955年に東京藝術大学の油画科を卒業し、その後、59年くらいまで継続的に作品を発表していた場というのが、3つあるんですね。

それが画廊における個展と「エポック・アール」というグループ展、そしてもう一つが「読売アンデパンダン展」です。この3つは開催時期で言うと一年の初めの方に集中しているんですけど、その発表にあわせて作風が変化しているということがあります。

まず、「エポック・アール展」というのは何なのかということなんですが、辺見さんの解説を読ませていただくと、8ページの※印の1に、「(画家の)川端実(1911年生)に私淑する仲間たちによって1954年に結成されたグループ。東京・青山の川端のアトリエで開催された絵画教室がおもな交流の舞台となった」とあります。

これからお見せする画像は、ほとんどが2002年に練馬区立美術館で開催された「近藤竜男 ニューヨーク⇄東京1955～2001」展の図録からスキャンしたもののなんですが、「エポック・アール展」の会場というのがこれです。

右の壁のここに映っているのが近藤さんの作品で、次の写真、左の作品が辺見さんが言及されていた「カマキリ」です。右の作品も近藤さんのです。次のこれは、「エポック・アール展」の展評の図版で、左上が近藤さんの作品なんですけど、ほかの作品もエポック・アールのメンバーのものだと思います。

なんとなく作品の方向性が似ているのがわかります。そして、これが川端実さんを取り囲む面々。右下の男性が近藤さんです。当時川端さんがどういう絵を描いていたかということ、52年頃の作品に《ガラス工場》というのがあって、52年もそうですが、53年以降というのは川端さんは機械とか工場をモチーフにして絵を描いています。

この「ガラス工場」は特に繰り返し描かれているモチーフで、54年の作品になると、他の絵でもそうなんですけど、人物が描かれなくなって、画面全体がより抽象的になってきます。

同じ54年頃の近藤竜男さんの作品にも、《工場》というのがあります。

この後は画面向かって左側が川端さん、右側が近藤さんというルールで、年代順に作品をお見せしたいと思います。

ちなみに川端さんの54年の《ガラス工場》の縦に伸びる黄色いフォルム、これが近藤さんの55年の「カマキリ」の横

に伸びる緑色のフォルムに転用されているように見えます。次、いきます。

川端さんの53年の《工事》と近藤さんの55年のドローイングですね。ドローイングは今回の出品作品です。

これがタブローになったものが、配布資料の6ページにあります。

ドローイングの色の方が川端さんの作品に近かったので、あえてこっちを選びました。

次は川端さんの《機械》と近藤さんの《周期》です。

54年と55年の作品なんですけど、この2つに共通しているのは、白のフォルムですね。

川端さんのザッザッとこう形をはみ出していく感じの塗り方が、近藤さんの白い部分、あるいはオレンジの部分にも認められます。

同じ作品を近藤さんの56年の作品と並べると、今度はその白いフォルムの陰になっている部分というのか、鉄板のポリウムを表すような黒のラインの入れ方が似ています。

あと、この頃までの近藤さんの作品は、背景がベタ塗りに近いんですが、56年頃からは少し変化が出てきます。

これもそうですね。

これと一つ前の作品に共通するのは、背景の同心円状のモチーフです。これなんかは岡本太郎風かなという風にも僕は思ったりします。

次も同じ57年の作品ですが、この頃になるとちょっと変わってきて、鋭角的な形が渦を巻くっていうんですかね。運動性を孕んだ画風になります。

で、58年になると今度はこのマチエールの感じが似ています。

近藤さんの方は「せめぎ」という作品です。

58年に川端実さんは渡米します。この頃から近藤さんは、石膏をキャンバスに塗り付けたりして、次のこれなんかは、ものすごくでっばっているのがわかるんですが、おそらくアンフォルメルの影響を受けていたということなんだと思います。

60年、まだアンフォルメル風ですね。

横に引き延ばされたような形があって、ポコポコしたところには金属片も埋め込まれています。

次、いきます。

61年、右下に同心円が復活しています。

次も61年。61年というのは今度は近藤さんが渡米する年なんです。なので、おそらく向こうでまた川端さんから直接影響を受けるようになって作品が似てきたということは考えられます。

これは左が川端さんの61年《挽歌》で、右が順に近藤さんの62年《Green Image》、《Red Image》、《Yellow Image》。

で、まあ二人の作品が似ているって話はこれで終わりなんですけど、話を50年代に戻すと、55年以降、つまり近藤さんが大学を卒業したあたりから日本では急速に工業化が進み、

機械や工場といったものが、戦後の生活、人々の生活を支えるものとして、絵画のモチーフになりやすい時代でもありました。

なので、この二人だけがそれを描いていたわけじゃないんです。

ただ今回、近藤さんの発言を振り返っていて気づいたんですが、どうも近藤さんの言葉の中に出てくる「機械」というのは、終戦間際の体験として、空襲のあと、飛行機工場の残品処理に駆り出された経験というのとからめて語られているんですね。

片や空襲は夜で、飛行機が空を飛び、片や残品処理は昼で、地面に部品が散らばっている状態。50年代半ばの近藤さんの絵をみると、青空の下、バラバラになった部品が宙を舞っているようなイメージがあって、完全に停止しているんじゃないで、空中を漂っている感じがあって、夜空を飛ぶ飛行機と、昼間の散乱しているパーツのイメージが入り混じっているように僕には見えました。

なので、近藤さんの機械っていうのは、川端さんのとはちょっと違って、終戦間際とその10年ほど後という、二つ時期の機械から抽象化されたものではないかと思えます。

これは川端さんの言葉なんですけど、「ぼくの心をとらえたのは工場の機械の中で働く人間と、そのメカニクな環境からかもしだされる美しさだった。そこで機械という巨大な生き物と、人間という生き物を相手にしたんだ」と言っています。実際に人間の姿が描かれているわけではないのですが、川端さんの機械はより人間の労働と結びついたものとして描かれていたと思えます。

近藤さんの場合はそれに比べると人間の存在があまり感じられなくて、それは二人の違いかなと思っています。

一応、この辺りが二人の比較ですね。造形的な類似ということと、主題的な類似あるいは相違です。

<辺見> 二つの時代という事でお聞きするのですが、夜と昼、二つの情景ですとか、そういうものに取り組んでいる、近藤氏の中にある視点について河口さんをお願いします。

<河口> 河口です。その前にですね。僕ちょっと場違いな感じもするんですけど、近藤竜男さんとの関係なんですけど、近藤“タツオ”と河口“タツオ”でタツオが同じなんです。もうひとつ、こちらにいらっしゃる50年代と深く関わってらっしゃる池田龍雄さんなんですけど、これ“タツオ”つながりなんです。

それで、僕は1975年に南画廊で個展をしました。その時に文化庁の在外研修でヨーロッパとアメリカに行くということで、南画廊の志水さんに「NYでどういう作家に会ったらいいですか」と言ったら、彼は真っ先に近藤竜男さんを紹介してくださった。「河口君にとっては、近藤さんが・・・要するに日本にいる時と海外に行くと変貌する作家がいるけど

彼は変わらない」

そういうことで、紹介してくださって、それでNYでお世話になったといういきさつが、ついにここでしゃべらなきゃいけないという顛末になってきています。

辺見さんの質問に戻りますけれど、本題に具体的に川端さんと近藤さんの作品を比較して似ている部分、当人の部分、それを指摘されるっていうのは近藤さんがどう思われるのかそして、もう一つまた川端さんがどう思われるのかという作家としては、まあできたらあんまり比較されたくないっていうか、僕なら「ちょっとヤメテ」みたいなことを言いたい。作家ってもちろん師から精神的に影響はすごく受けると思うんですけどスタイルとしての影響っていうのは、まあなるべく自分でやったっていうスタンスをとりたいたいと思っていて、ただ、これだけ時間が経つと研究者の努力でそこまで研究されるということもあって、多分その川端さんと近藤さんは単に作風の共通点だけではなくて近藤さんが川端さんをお慕いして、あるいは自分の生き方のお手本というかそういうことも吸収されて、非常に影響を受ける事も良しとされたんじゃないか、むしろそういう関係のほうが、ある意味では羨ましいというか、自分を委ねる先生に出会うというか、師に出会うというか、それがまして自分の進もうとする画家であった場合、非常にいい展開であった。当然その共通項があって、その後それぞれの作風が離れていくという事だと思えます。

<辺見> ありがとうございます。

先程、近藤氏の作品の事と人間像という事で 野田さんがお話ししたと思うんですけど、少し意外なんですけど、近藤氏の作品がそうすると50年代という枠組みで見られるのかという点、今日の主旨と反するのですが、そういう枠組みでみることができるのかということも含めてすこし作品を見ながら話を進めて頂ければと思います。

<河口> 今回、このシンポジウムをやるという連絡を頂いた時、すでに「近藤竜男と1950年代アートシーン」というテーマだったんですね。それでなかなかそういう切り口でっていうのは僕も60年代がスタートですから、どういう風にこれを改題して、例えば「近藤竜男の1950年代の作品」というと語りやすいんですけど、あるいはもっと「近藤竜男の22歳から26歳のドローイングについて」とかということだったらいんですけど「1950年代のアートシーン」となると、近藤さんは61年にもうNYに行ってますから、22歳から26歳までのドローイングとかオイルペインティングとかそういう作品を1950年代のアートシーンに結びつけるそのこと自体が困難といえば困難なんですけど、少しその50年代アートシーンというのを薄めて・・・薄めてっていうのかな。あの近藤竜男さんの今回発表された作品、あるいは近藤竜男さんの芸術論みたいなことにもうちょっとポイントをおいて話していければと思いますね。

<辺見> はい、スライドの方 お願いします。

<野田> 50年代の作品を流していきます。

「近藤竜男と1950年代のアートシーン」というのがそもそもつながるのか、という。つながらないといたら終わっちゃうような・・・。

<河口> それを言っちゃ・・・。

<野田> あ・・・っていうところからスタートしているところがあって、ただ、今思ったんですけど、つながっていたものもつながらなくなっていく。誰もつなげた人はいないんですけど、もう少し前だったらつながったかもしれないと思います。でも今はつながりにくくなっていると思います。それは、結局歴史化の問題ということなんだと思うんですけど。その、今回のシンポジウムに参加させていただくにあたって、一応1950年代というものがどういう風に語られてきたのかという過去の事例みたいなものをみてみたんですが、一応いくつかありまして、1981年に東京都美術館で「現代美術の動向I 1950年代——その暗黒と光芒」という展覧会が開かれています。そこで1950年代がどういう時代として語られているかということ、1950年代っていうのは、美術をめぐる状況がある程度定まってきたというか、作家だけではなく、それをとりまく周囲の環境というものが成立してきた時代という事がいわれていて、その特徴がいくつかあげられています。そのいくつかというのを区切るのは難しいんですけど、えー、ひとつは戦後世代の若い作家達の表現意欲が爆発し始める時期であるということ。そして、その周囲の状況としては、現代美術を扱う画廊が出てきた。

で、まあ順番は適当なんですけど、新聞社の主催で、国内、国外を問わず、現代美術を紹介する展覧会が開かれたり、国際的な交流が行われるようになった。

あと、美術批評家の登場。あるいは美術ジャーナリズムというものが、美術業界において比重を増大させてきた。

最後が近代、現代を扱う美術館の開設。

個々の例をあげた方がいいのかどうか解りませんが、例えば画廊だと「タケミヤ画廊」。東京神田の画材屋さんが展覧会場としてスペースを貸していたところです。

あと、1950年に東京画廊が日本橋に開廊しています。

で、その後、東京画廊から分かれた南画廊が1954年に同じく日本橋で開廊しています。

近藤さんが56年2月に最初の個展を開いたサトウ画廊のことは、僕はよく知らなかったんですが、配布資料8ページの注2に、辺見さんがまとめられていてですね、この画廊も1955年に銀座で開廊しています。

あと、今回近藤さんのこと調べていて、「サトウ画廊月報」というものをよく参照したんですが、そういうものを月々出していくという積極的な活動をしていた画廊です。

で、国内外の現代美術の紹介、新聞社という、近藤さんも発表の場としていた「読売アンデパンダン展」。これは1949年に始まったものですが、50年代を通じて開かれています。

あとは、「第1回日本国際美術展」が毎日新聞社主催でひらかれるのが1952年。「サロン・ド・メ日本展」が1951年という感じです。

美術批評家と美術ジャーナリズムに関しては、「美術手帖」は48年の創刊ですが、他に1952年から1957年にかけて「美術批評」という雑誌が発行されていて、ここから東野芳明、中原佑介といった美術批評家が誕生しています。

近代、現代を扱う美術館としては、1951年に神奈川近代美術館が開館していて、あとはブリヂストン美術館が52年。国立近代美術館が1952年の12月に開館しています。

でまあ、こういう周囲の環境のことを考えてみると、近藤さんは、先程言ったように画廊における個展や、若者たちが自主的に集まって開くグループ展、あるいは「読売アンデパンダン展」を発表の場としていて、まさに50年代の作家という感じがあるわけですね。

でも今はそれも語られにくい。最近東京国立近代美術館で開かれた「美術にぶるっ！」展の第2部でも1950年代が取り上げられたんですが、81年の50年代展とは切り口が違って、美術の環境というよりは作品の主題であったり、造形、特に印象的なのは戦後の人間像ですね。しかもそれが死体のように描かれたりして、死体としての身体、物としての身体のイメージで50年代が括れるみたいなことがあったり、特にこの展覧会は、美術だけじゃなく、写真であったり、舞台であったり、他のジャンルとの交流にクローズアップしていたところがあると思うんですが、そういう観点から見ると、近藤竜男という根っからの画家は、なかなか今の人のたちの関心でいう1950年代のカテゴリーの中に位置付けにくいっていうのがあるかもしれないってのは感じました。

<辺見> ありがとうございます。

<野田> すいません長くなってしまって・・・。

<辺見> いえ、今のその野田さんのお話を河口先生は、近藤竜男氏の50年代的な表現の間合いの関連づけとか、ちょっと無理やりなんですけど・・・。

<河口> 関連があるという視点とね、関連があんまりないんじゃないかという視点があるとすれば、ひょっとしたら、近藤さんが避けたような視点もあっていいような気がするんですね。僕なりに調べてみたんですけど、近藤さんが今回出品している作品で表現素材としては、全部絵画の、つまり絵を描くための道具を使ってるんですね。例えば、基本的に

は紙に水彩、紙に鉛筆、紙にオイルパステル、それから今度、それに足していったらいいんです。紙に鉛筆とオイルパステル、紙に鉛筆と水彩とオイルパステル、一番多いのは紙に鉛筆と水彩と色鉛筆とオイルパステルです。

絵画の表現以外のものを全然使っていないんですね。それから今度のドローイングには記号が出ていました。ドローイングにはタイトルがつけられていないものがありました。

で、サインはありますけど、タイトルがないっていうのは、その作品に呼び名を与えないってことですから、そこから推測するとドローイングとして目立たさせる、表現としての発想というよりは、オイルペインティング、絵画、その為の下描き、下絵、デッサン、あるいはトレーニング、あるいは下描きの為の思考の場、そういう事に重点が置かれていてあくまでも近藤さんはオイルペインティングのためのドローイングという印象を僕は受けました。

それから作品になったものにつけられたタイトルですね。「虫けら（カマキリ）」それから「転位」、転位っていうのは位置が変わるってことなんですけど、それから「機構」機構はまあ仕組みとか組織です。

タイトルっていうのは近藤さんの関心を表していると思うんですね。でその他に「ジェットパイロット」っていうタイトルがある。これは多分、飛行機の部品とかに関わってたということと関連するかもしれませんが、それで作品の内容については、例えば完全に我々が認知している外界の保証的な形象をあまり使っていない。つまりそれは完全なイメージとして使っていないで幾何学的な抽象形態か、あるいは機械の部品、断片というようなものが画面上に構成されているように見えます。

それから、チューブ状とか円筒形、円錐形あるいは立体的な螺旋形態、更にそれぞれがどういう形態であるか判断できるんですけども、最終的にはそれが何かという判断ができない。そういう断片化したものが、しかも静止してるのではなくて浮遊してるんですね。でその浮遊している為に非常にダイナミックで動きを感じる。そういうことが特徴だと思うんですけど、更に画面からは最終的に作者が何を表現したいか、なかなかつかめないが、近藤さんが未知なものにすごく向かっているという作家の姿勢は非常に感じるんですね。

何故50年代にあの作品を発表しなかったかということですが、そういうチャンスがなかったということか、あるいは近藤さんが発表をしなくなかったということなのか、その辺は僕にはわかりません。だけど今回、我々が初めてああいう形でドローイングをみるということが、見る事のきっかけになってますから、こういうシンポジウムが開かれたということになったのですね。

それで、50年代と関連させますと、50年代には人間像が圧倒的にでてるんですね。そういう意味では近藤竜男さんが人間像を積極的には取り入れないで表現した。そのこと自体が特徴のように思うんです。もう一方で50年代に抽象

絵画っていうのがあります。それから、具体とか実験工房のようなある理由によって表現活動するっていうのがあるんです。で、近藤さんはすべてにこう距離をおいている。最終的にはNYに行くっていうすごく日本とは距離をとるわけですけど、それはある意味では近藤さんが独自のものを求める、彼のまあ実際の生き様における行動の様な気がします。

あとですね、今回のドローイングで僕が感じたことに数字が出てくることがあります。

2とか13とかそれがイメージと等価値でてるんですね。ジャスパー＝ジョーンズが数字だけで絵画を描いたのは違うんですけど、多分その数字と形態、幾何形態みたいな、あるいは機械の断片とかみたいなもの、何らかの関連があるんじゃないかと思ってるんですけども、でも数字だけで絵を描く事はしない。

それから、もう一つは背景の関係で僕は彫刻家のドローイングのような面もあったと思うんです。例えばその当時の建畠覚造さんの彫刻とか、毛利武士郎さんの作品とか彫刻家のドローイングって背景がいらぬんですね。何故ならそれは必ず立体にするから現実の空間が背景になるからです。

だけど、絵画の場合はたんなる作品の図と違って、非常に背景が大事にされてて、やがて全体を関連づけますね。そういう世界が出てくる。

それ以前のは、まるで彫刻家のドローイングで、近藤さん、彫刻やったらまた面白かったんじゃないかと思うんですけど……。

あの……大雑把に今回のドローイング、見る度に多少印象が変わるんですけども、彼が使った色についても、あのいろいろ考えたいと思いながら、基本的には作家っていうのは侵されたくないんですね。侵されたくないっていう距離を置きながら、できるだけ好意をもって、そういう気持ちで作品と接してきた、そういうところですよ。

<辺見> わかりました。

今、その河口先生がおっしゃった主題性をどっぷりおいてるところが、ひとつの近藤さんの資質につながるのではないかと、という印象についてはどうですか？

<野田> そうですね……。距離をとって……。

<河口> 方向性についてはよくわからない気がします。

<野田> いや……。見た感じそんなかんじですね。

<河口> いや、僕ね、それもね才能だと思うんですね。

で近藤さんはあの「美術手帖」と「芸術新潮」にNYの情報を送ってますよね。彼は非常に客観的にNYの情報を伝えてくれるわけです。彼がそういうタイプの作家でなかったら「もう、ニューペインティングは最高だ」そういうことしか

書かないと思うんです。「ポップアートは最高だ」と。そこが近藤さんのすごい不思議な……作家ならもっと我がままで「これしかいいのがないんだ」と言ってもいいのに、すごくある意味情報として公平ですよ。だから、彼のフィルターを通してただけでも非常に客観的にみえるという、なんだろうなバランス感覚というか、良識というか読者をきちんと意識しているというか、そういうことができる珍しい芸術家だと思いますけど、だから特定のイズムに影響を受けることはありますけど、完全に組み込まないし、組み込まれないと言ったほうがいいかな、そんなことを思ったりします。それでこの会場に横山さんがいらっしやるので、ちょっと思い出したんですけど、練馬の美術館で「近藤竜男 ニューヨーク⇄東京」展が開かれました。

そこに亡くなった中原佑介さんが文章を書かれてて、『「絵のなかにいる画家」と「絵の外にいる画家」がいます。というより、もう少し具体的には、「絵のなかにいたいとする画家」と「絵のそとにでたいとする画家がいる』』というふうに書かれてて、でそういう視点で今回のドローイングを見ますとひょっとしたら、絵のなかにいたい近藤さんと絵の外に出たい近藤さんが同居している、でまだ若いですから、少し絵のなかにいたいっていう気持ちがちょっと強いようなニュアンスで受け止められるんですけど、そこら辺も多分ここにここは本当は中原さんがおられるのが一番相応しいと思うんですけども、あの近藤さんの画家としての制作の中でのドラマみたいに語られてて、僕もあの中原さんとは割り方色々作品について論じて頂いたんですけど、中原さんは近藤竜男さんのことを「コンちゃん、コンちゃん」と呼んでたんですね。それで僕は「タッチャン、タッチャン」……って言われた事ないんで三人で飲んでると何かこう、近藤さんと中原さんの関係が羨ましいような「コンちゃん、コンちゃん」……そういうことがありました。

全然関係ないね。

<野田> 今の「絵のなかにいたい」か「絵のそとにでたい」かですが、中原さんもその文章の中で引用していたと思うんですけど、近藤さんは、ミニマル・アートの影響を受けているっていうことをご自身でも認められていて、そのひき算の態度に感化されたということを確認言っているんですね。でも、完全に自己をなくしてしまうとか、絵から消し去ってしまうのには、抵抗があるみたいなことも言っていて。何かその葛藤みたいなものが近藤さんのなかにあるんですけど、パッと見では絵のそとにでたいこうとしているように見えるっていうのがあるんですね。

<河口> 突然、マチエールについてなんですけど、描いた痕跡が近藤さんの絵に出てくる……。

<野田> そうですね。例えば、こういう対角線のシリーズ

だったかは忘れたんですけど、近づいてみると実はマチエールが残っているってことが、徹底していないんじゃないかということで、中原さんの批判の対象になっていたと思うんですね。ひき算でいくのであれば、マチエールも消して完全な平らな画面ってところまで行き着くべきじゃないのか。それをやりきれない未練みたいなものが、中原さんの批判の対象になっていたような記憶が……。どうですか 近づくと……？ カタログ、印刷物だからダメですよ。

<河口> うーん。

<辺見>という事で、50年代といわれてる近藤竜男さんと言う作家……50年代に関連づけて話をするという難しさについて語っているという気もするんですが……。

ひとつ、私がドローイングをみて気になったことがあったんですが、例えばこの資料集4ページの「転位」という作品で、その3点のドローイングが描いてあるんですけど、ピンク色の背景を全体的に描いてから、もう一回赤い色で描いて、でも出来上がりの作品は、この2点とは全く違うものになっていて結構、下絵といっても絞り込んでいってるわけではなくって、何かその都度絵を考えているっていう印象をもったんです。

<河口> それはまあ作家の立場でいうと、なんていうのかなドローイングの時は絵にしたいという気持ちになっていいんですよ。それでまあ、絵に向かった時は絵にしないといけないという気持ちが強くて、それが元々のドローイングよりは違う点だと思いますね。

それから、あのドローイングの場合は、何をやるのかなどの思いで最初の手垢をつけるような、絵のキッカケ、動機をつける感じですよ。それをすごくやったあとに絵画の逆に辿ると絵画のほうが動機がうすく感じられるのです。ドローイングのほうがいきいきしてる。そんな感じを僕は受けまっすけどね。

<辺見> その性質の違いみたいなものが、このドローイングのなかにすごく強く表れているというか……。

<河口> だから、まあ300点くらいドローイングがでてきたわけですから、その300点を近藤さんが全部絵画にしたら、それはどうなったかなんですけど、そうなるとそのドローイングと絵画の比較、同じテーマでありながら、ドローイングのままと絵画になったものの違い。そまあ今回、比較して1点だけね明確になっているということですけど。

<辺見> 50年代ということに立ち返ってグループで発表していることについてはどうでしょう？

<河口> あ、僕はね、グループ<位>っていうのを25才

の時に、結成したんですけど、それは僕がやったというよりは、精神的に飢えている人たちが集まったんですけど、1回目はそれぞれの作品を並べたんです。2回目からはグループ全体でひとつのことをすることにしてゆきました。ひとつのこととして、こういうことをやりたいっていうと8人を説得し同意されなきゃいけない。そうすると、徹底的にやっつけられる。その快感ですね。一方で憎いんですけど、他人によって自分が潰されていくみたいな、なんていうんだろう。それは、独りでやってたら全然味わえない、独りでやったら好きなようにできる。好きなようにできることが深い表現になるかどうかというとまた別で。でグループを作ったのは個人対社会の関係を小さくてもいいから社会と社会の関係に変えたかったんですね。そうするとグループを作ると小さくても、社会対社会、それは自分の作家活動で一度はやりたい。多分 そのグループを作るのは、そういう目的があるのとそれから自分と同じ考えとか共有するものがある人たちと一緒にやってみたいというのがあったと思うんです。

あの僕大学で教えてるんですけど、今はほとんど思想をもったグループ活動がないんですよ。芸術論もやらないし。すごく不思議で自分が全然侵されないために、人を侵さないっていうのか、なんていうのかな、他人を愛してないんじゃないかって、自分しか愛してない。だから表現の領域がすごく狭い。そこら辺を教育の現場でどうやって、壊していくかって悩みます。

近藤さんに戻りますけど、日本での絆とかいろんなしがらみとか、そういうものを断ち切るというか、僕も考えたんですけど、日本じゃない外国に行くっていうことを。これは他人の世界に向かっていく。グループとは違うんですけど、ある意味では日本を捨てなきゃいけない。日本人であることも場合によっては抑えなきゃいけないっていう。そういう自己否定されるために、肉体が移動するわけですね。そういうこと大事だと思うんです。

近藤さんは終戦の時12才ですね。1933年生まれですから。僕は1940年生まれで7才差があるんですけど、僕は5才の時終戦なんですね。で近藤さんのドローイングの中から、ひとつの完成された形態でない断片があるのは僕にも理解できるんです。で僕の5才の終戦のその後の遊び場は焼け跡だったんですね。その焼け跡が最高の遊び場だったのは、その破壊されたものしかない焼け跡には、元の形態がわからなくて、わからないから自由に想像することができた。ただ、近藤さんは当時12才だから、あの浮遊しているドローイングの物質の断片みたいなものがある意味少しわかりますね。僕はもっと粉々なんです。断片というより粉末、元素、だからそれは、終戦を迎えた7年の差みたいな。近藤さんには戦争が終わったことによってそれが何かは掴めたんだと思うんですけど、僕は全然、それは5才ですから掴めなくて。要するに破壊するものがなくなって、戦争が終わったっていう自覚があるんですね。近藤さんが浮遊しているドローイングを

描きながら、人間像にすることもできなかった、抽象絵画にもできなかった。でグループを組んで、もちろん、あのエポック・アール展みたいなグループ展はしてますね。でもそれは個人の作品を並べるわけですね。具体や実験工房みたいなグループ活動というものをしなかった。これは、近藤さんの非常に特徴だと思っただけですね。で、その中で海外に行くっていう形で、しかも、アメリカを選んでいきますからものすごく過激に変動したニューヨークの中に彼はいた。そのことでミニマル・アートの影響を受けたのとか、そういうことはいわれるかもしれないけれども、自分の仕事を確立していこうとする姿勢っていうのは、芸術をやっている人たちは学ぶべきことであって、本来はやるべきこと。

で、近藤さんはそういうことを声高に言わない人で静かにやられていた。

<野田> 粉々の・・・粉末っていうのはどんな？
落ちているものの事ですか？

<河口> そうそうそう

<河口> いや・・・人骨でてるでしょ。人骨・・・。
骨の一部かもしれないし意味不明な物質化した骨のようなもので遊んでいたらすげー怒られた。もう「不謹慎だ」いうて。だから、子供のあどけなさってすげー残酷じゃないですか。死んでる人もいるかもしれない。人も家も街さえも粉々なんです。したがってそれが人であるという自覚ができないんです。

<野田> 粉末っていうのは解体されている状態で、本当にそのパウダー状っていうのじゃないですよ。

<河口> いや、パウダーだったら飛んじゃうじゃない。こう止まってる訳で一応物量があるんです。物量もギリギリかな。しかも、すこし判断できるかな、それが金属がであるとか。

<野田> 舞い上がっていっちゃう・・・。

<河口> いやいや それは 全然経験してないことをいわれてる。

<野田> あ、そうなんです。経験してないからわからないということ。でも記憶だって段々抽象化されていくっていうんですかね。今回近藤さんの作品をみて思ったのは、実はその、廃墟を描いているんじゃないかっていう仮定のもとになんですが、記憶をもとにそれを描く一方で、描く事によってその記憶自体が抽象化されているんじゃないかなっていう感じがしたんですけど。

<辺見> 空襲の記憶について、サトウ画廊の月報に近藤さんの話で・・・本来ならスライドを持ち出すべきだったんですけども「子供だったので 空から降ってくる空襲っていうものがすごく抽象的な体験だった」と書かれていたと思うんですけど・・・。

<河口> あの、経験してるとかしてないとか、僕、経験主義はかならずしも有効ではないと思うのですよ。あの、経験してるのが特権じゃなくて、また経験してないのも特権じゃなくて、それはもう対等じゃないと。経験ばっかりいうともう年寄りでしょ。

<野田> これは、1954年の奈良原一高さんの「無国籍地」という廃墟の写真です。この廃墟の周りには復興を遂げつつある街並みというのがあるはずなんだけど、あえて廃墟だけをフレームの中に収めている。僕らはもうこれしか見る事ができないんですが、撮影者は、写真に撮っているものと撮っていないものをその場で確かめつつ撮っている訳ですよ。でも、近藤さんが仮に廃墟を描いているとしたら。しかも、描いている現在の工場の機械と、過去に見た廃墟の中の機械から抽象化してきた、ある共通のフォルムを描いていたりとすると、この過去に見た廃墟と、自分が描いている廃墟が、重なり合うものなのか違うものなのかっていうのを、描いている本人にも確かめるすべはないわけですよ。描くことを繰り返すことによって、記憶の中の廃墟自体がすでに抽象化されている可能性があるんじゃないかと思ってたところ、今辺見さんが指摘してくださった近藤さんの言葉があって、1988年の「ニューヨーク現代美術」という著書があるんですが、その中で語っている部分。

『『鬼畜米英』、敗色濃い東京郊外の中学一年生は、爆弾の穴埋めや、廃墟と化した中島飛行機工場での残品整理などに明け暮れていたのであるが、国境を持たない国（島国）というのは不思議なもので、連日連夜の空襲と、焼け野原の街を見ながら、それがいかに熾烈であっても子供心には『敵』は、常に空からやってくる抽象的なもので、あたかも天災のようにすら感じられた』。

まあ、島国だからという理由は言っているんですが、空襲の体験っていうのは具体的な体験であるはずで、それを「抽象的な」と言ってしまうのはやはり絵を描く中での記憶の変化があったんじゃないかなと僕は思うんですよ・・・。
で、青空のイメージっていうのは、戦争を体験した人たちにとっては特別な意味があって、詩にも、絵画にもよく出てくると思うんですけど、青空って単純にいいイメージじゃないですか、普通。それが戦争と結びついたときに独特の翳りを帯びてくるようなところがあって。

<河口> 僕は疎開をして青空で飛行機が飛んでいるのを見上げて、友達と一緒に手を振って、大人たちに徹底的に知られる。「敵の国の飛行機に」って。わからないものね、自分の国に飛んでいる飛行機ですからポカーンって殴られて「お前は敵に手を振るのかー」そんなこといわれたって、全然訳が分からないし……。近藤さんはその青空をみて、本当広く見えた、そういうことじゃないかと。

で、50年代のアートシーンってなかなか捉えづらんですけど僕はあの戦争があって いろんな表現が50年代にでたと思うんですね。

それで、渡り鳥ってありますよね。雁とかが、先頭を飛んでいる鳥が一番風を受けるわけです。それで、その下に・・後につながる人はその風を直接受けません。で僕は50年代じゃなくて60年代スタートで50年代の先頭の人があるって行ってたんですよ。人間像だったり、抽象絵画であったり、あるいはグループ活動であったり、いろんな可能性がダーって行ってたんです。僕はだから、50年代にまともに風を受けなくて、その後ろの鳥で飛んでいったわけです。そういう意味で50年代があったってということは、非常に良かったと思います。でそれが、良いとか悪いとかっていう単純な判断じゃなくて、あの止むに止まれぬ、人が人であるため、人が表現するその有り様に見たものが、僕はその全体が手本となって、後ろについていったんです。で、そのやがて自分が一番前に行って風をまともに受ける。そういう事に耐える。そういう有り様みたいなものもどっかで身につけてはいけないうということも教わったんですね。

だからそういう意味で、どっか切れてなくて、今世界中が50年代に色々関心を持って、ていうのは多分、その人間の共通したもの、特に3・11が起こって以後、どうして良いかわからない人間が溢れていますけど50年代にそういう可能性として人間って言う必要性、僕が苦し紛れに考える50年代っていうのは、そうですね。

それから、これはちょっと外れるかもしれないけど、僕は神戸の出身で神戸でもう18年前になるんですか、阪神淡路大震災が起りまして、僕はその時、筑波にいたんでリュック背負って神戸に行ったんですけど、泣く権利がないと思って泣かない決心をして行きました。故郷の神戸の家は壊れなかったのですが、お袋がその震災の激震の最中、自分の部屋にいましたが、仏壇がまるで母を避けるように倒れて、その他いろんなものが真ん中に落ちてきても決して逃げることなく座していました。

それで、お袋に向かって「怖かったか？」って言ったら「何にも怖くない。これは自然現象や、私は私を殺しにきた（戦争のことなんですよ）私を殺しにきたっていう体験があるから全然怖くない」と言われた時はすごい人だなあと思いました。・・もう亡くなりましたけど記憶しています。

けどね、自然現象といっても3・11の場合は人災が加わっていますから、神戸の時よりもそのところ、どういう風に感

じているのか、50年代のあの時代を生きた人から学ぶものがあるか・・・っていうことを今回、考える機会になって僕は良かった。近藤さんのおかげかな。ま、ここに近藤さんがいらっしやったらね、どんなことを言われるか楽しみではありません。

<辺見>先程は中立的に近藤氏の視点だけではシンポジウムとしては面白さに欠けるというのは、私たちでは語ることはできないんですけど、震災に比べても圧倒的な体験ということで、描き続けたと言う事ですよ。

<河口> そうですね。

<辺見> では、お時間になりましたので終了します。ありがとうございました。